



Le voyage en orbite de Sisyphe: Cancroregina de Landolfi

Judith Obert

► To cite this version:

Judith Obert. Le voyage en orbite de Sisyphe: Cancroregina de Landolfi. Italies, 2014, Voyages de papier, 2 (17/18), pp.683-711. hal-01164183

HAL Id: hal-01164183

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01164183>

Submitted on 2 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Judith Obert

Aix Marseille Université, CAER EA 854

LE VOYAGE EN ORBITE DE SISYPHE
***CANCROREGINA* DE LANDOLFI**

La letteratura [...] non può avere la funzione di acquario delle angosce, vere o false ; le quali se mai [...] hanno da essere perfettamente dominate prima di passare sulla pagina. E, per dirla in breve, noi ci ostiniamo a credere, magari a ritroso degli anni e dei fatti, che la letteratura sia una cosa seria.¹

Si l'angoisse est le sentiment dominant à la lecture des œuvres de Landolfi, il n'en reste pas moins qu'il n'entend ni se vautrer complaisamment dans des eaux vaseuses ni entraîner gratuitement son lecteur dans des méandres obscurs. Son intention est au contraire de saisir l'angoisse pour tenter de la dominer et d'en faire le socle de son périple littéraire. La littérature n'est pas un simple défouloir mais une quête acharnée, un travail constant, un voyage dans l'imaginaire et les images, une lutte avec soi-même et les mots.

¹ Tommaso Landolfi, *Il caso Becket*, in « Il Mondo », 10 novembre 1953, puis dans *Gogol a Roma*, Firenze, Vallecchi, 1971, p. 7.

Dans quelle encre plonger sa plume ? Quel matériau pour nourrir son imaginaire et sa pensée ? Landolfi, désarmé devant la vie, se sentant incapable d'appartenir au monde, ne se tourne pas vers la réalité mais vers son envers, vers ce qui est occulté, invisible à l'œil ; ainsi laisse-t-il « il veduto ai vedutisti, la natura naturale ai bozzettisti, i paesaggi ai patiti di istantanee turistiche, il solito menu della realtà ai suoi grigi divoratori »². Cet autre côté de la réalité n'est bien sûr pas paisible mais attire celui qui a décidé de dire non à la vie³ et de chercher des mondes lointains, de sonder les profondeurs inviolées grâce à une écriture jamais laissée au hasard, travaillée minutieusement, presque follement : la hantise première de Landolfi, perceptible dès ses premiers recueils, est l'incapacité des mots à dire, à révéler l'ailleurs ; sa vie est un pari, le pari du joueur qui lance les dés-mots en ayant essayé de calculer leur trajectoire et toutes les probabilités possibles ; sa vie est une entrée dans l'ordre des mots qui trahissent sa foi aveugle et le tourmentent sans fin. Landolfi part vers l'impossible avons-nous laissé entendre, or l'impossible par excellence est pour lui l'écriture elle-même : il se sert de l'impossible pour trouver l'impossible ; le titre d'un de ses livres, *Racconti impossibili* (1966) peut ainsi devenir *Racconti : impossibili*. Cette conscience extrême de l'impossibilité de dire qui sera le leitmotiv d'une grande partie de ses fictions et le motif central de ses *diari* (*LA BIÈRE DU PÊCHEUR*, *Rien va*, *Des mois*) tourne à l'obsession et laisse penser que l'écriture est un acte de folie, non pas un acte "fou" mais une démarche qui relève bel et bien de la folie, folie qui touche d'ailleurs de nombreux personnages landolfiens. Cette folie de l'écriture achève de couper les ponts déjà vacillants avec la réalité et enferme l'écrivain dans une prison de mots : voulant écrire l'impossible, il se rend compte que cela est impossible et qu'il est impossible

² Marino Biondo, *Landolfi in gioco con l'occulto*, in AA. VV., *Gli "Altrove" di Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Roma, Bulzoni, 2004, p. 38.

³ Carlo Bo, Prefazione a Tommaso Landolfi, *Opere I 1937-1959*, Milano, Rizzoli, 1991, p. IX : « stare da solo, chiuso nel suo mondo, coltivare il suo giardino ma non nel senso volterriano, insomma dire di no alla vita ».

d'échapper à ce qu'il veut écrire ; le piège se referme et le voyage est une ronde sans fin sur soi-même.

Ce voyage dans l'écriture et l'imaginaire est parfois couplé à des images de voyages : même si certains textes comme ceux de *Se non la realtà* (1960) rapportent des impressions de voyages touristiques, rares sont les récits de Landolfi qui prennent pour thème le voyage en lui-même. Quand il en parle ouvertement en tant que déplacement, Landolfi met l'accent sur le départ, sur le détachement plutôt que sur l'idée de trajet vers un but :

Partire è una bella cosa, certo più bella che arrivare. Dirò meglio: se si trattasse solo di arrivare non varrebbe neppure la pena di partire, tanto quello che si trova all'arrivo (ossia che non si trova nulla) ce l'hanno già detto in tutti i toni poeti, filosofi e altre pensose creature, senza contare che ciascuno lo sa per esperienza. [...] Dunque se per una volta io parlassi di un viaggio in sé, prescindendo dalla sua meta, mi pare che non ci sarebbe nulla di male.⁴

Voyager au hasard n'est qu'une pause dans le quotidien, un mouvement vain pour tenter de briser l'immobilité de la vie puisque rien ne nous attend à l'arrivée. Il faut toutefois remarquer que lorsque le

⁴ Tommaso Landolfi, *Terza classe*, in *Se non la realtà*, in *Opere II 1960-1971*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 789. Dans ce récit, Landolfi relate un voyage « quelconque » (« un treno qualunque lanciato verso una qualunque destinazione ») qu'il effectue en troisième classe, comme doivent le faire les écrivains (« Gli scrittori, dice, devono viaggiare in terza classe, perché soltanto lì si prende davvero contatto coi propri simili. »). C'est l'occasion pour lui de tracer en creux son portrait d'homme solitaire qui ne cherche aucun lien avec ses congénères et de signifier l'errance qu'est sa vie (« con questo giochetto da studente di ginnasio, sarei arrivato. Dove? Ciò evidentemente non ha alcuna importanza »). Il s'agit des derniers mots du récit). Dans ce texte, Landolfi se plaît aussi à tourner en dérision les prétendus bénéfices des rencontres imprévues dues aux trains et parodie gentiment les petits récits de voyage.

voyage occupe une place de choix, il s'agit de voyages fantastiques à la découverte d'espaces inconnus et de réalités autres : *Il mare delle blatte*⁵ (1936), *Asfu*⁶ (1938), *Cancroregina*⁷ (1950) et « ZZZZ »⁸ (1965) appartiennent à cette catégorie⁹.

⁵ Idem, *Il mare delle blatte*, in *Il mare delle blatte*, in *Opere I 1937-1959*, cit., pp. 205-225. Le recueil *Il mare delle blatte* est publié en 1939.

⁶ Idem, *Asfu*, in *Teatrino*, in *Il mare delle blatte*, cit., pp. 265-270.

⁷ Idem, *Cancroregina*, in *Opere I 1937-1959*, cit. pp. 518-565.

⁸ Idem, « ZZZZ », in *Un paniere di chioccioline*, in *Opere II 1960-1971*, cit., pp. 973-977. *Un paniere di chioccioline* est publié en 1968.

⁹ Dans *Il mare delle blatte*, le voyage vers des terres lointaines est clairement onirique : un jeune homme frustré devient, dans son périple imaginaire, un pirate commandant un vaisseau en route vers une mer des blattes symbolique, en compagnie de son père, d'une jeune fille pulpeuse dont il est épris, de son rival en amour qui n'est autre qu'un ver, et d'un étrange groupe de personnages tous issus d'une blessure au bras du jeune flibustier... Le voyage se conclut tragiquement : le pirate écrase lâchement le ver qui avait gagné leur duel (aucune arme n'entre en jeu si ce n'est celle de la séduction et du plaisir : la belle prendra comme compagnon celui des deux qui lui procurera la plus grande jouissance et dans une scène délirante, le ver l'emporte haut la main !), les matelots se rebellent contre cet acte vil, écrasent une blatte qui était montée sur le bateau : devant le cadavre de leur congénère, les blattes qui grouillent dans les eaux où vogue le navire, passent à l'attaque et tuent tout l'équipage. L'univers est ouvertement surréaliste, les interprétations psychanalytiques sont évidentes et la parodie de textes d'aventure à la Salgari ou à la Verne l'est tout autant. *Asfu* est un récit où l'on passe d'une réflexion à deux voix sur les romans russes et sur le bonheur, aux discussions de voyageurs intergalactiques qui se dirigent vers la « Nebulosa d'Andromeda, verso Asfu ». Dans « ZZZZ », très bref récit sous forme de dialogues, le voyage a déjà eu lieu : un scientifique a rapporté d'un voyage dans le cosmos des « êtres » ayant l'apparence de fumeroles ; il est persuadé qu'ils l'accusent de quelque chose et plus précisément qu'ils lui reprochent d'être ce qu'il est et l'incitent à devenir comme eux : les thèmes de l'identité et de la folie se croisent et le voyage n'est qu'un prétexte.

Nous avons choisi d'analyser le roman *Cancroregina* où Landolfi fait voyager deux personnages vers la lune. Il s'agit à la fois du récit d'un voyage réel puisque les protagonistes quittent la terre dans l'espoir d'atteindre la lune, mais aussi d'un voyage imaginaire puisqu'en 1950 Neil Armstrong n'avait pas encore foulé notre satellite !

Le choix du voyage vers la lune¹⁰ n'est pas anodin pour cet explorateur de l'Ailleurs et de "l'Oltre" qu'est Landolfi : il ne veut pas simplement découvrir l'ailleurs (un autre lieu, un lieu autre) mais il entend aller "au-delà de", "de l'autre côté de". Ainsi la lune apparaît-elle comme un lieu autre qui permet d'aller au-delà de la vie terrestre, de l'autre côté du monde connu ; Séléné elle-même a son "Oltre", sa face cachée qui redouble le mystère et laisse entendre que "l'Oltre" est infini et sans limite.

Si l'on prend la production de l'auteur dans son ensemble, *Cancroregina* est à la fois le point d'orgue de la saison purement fantastique de Landolfi qui s'essaie, semble-t-il, à la science-fiction, et un point de rupture qui ouvre sur une nouvelle période littéraire où la confession et la réflexion sur l'écriture, qui explosera dans les *diari*¹¹, se font de plus en plus prégnantes. Le roman narre un voyage dans l'espace qui se transforme en voyage dans l'écriture et l'écriture de soi. Il est donc symptomatique qu'un récit de voyage, aussi fictionnel soit-il, serve de passage entre deux écritures, permette le trajet d'une planète littéraire à une autre au sein de l'univers des mots. À côté de cette réécriture particulière d'œuvres traitant du voyage dans l'espace (qu'il s'agisse de récits remontant à la Renaissance, au XVII^e siècle, de textes de proto-science-fiction du XIX^e siècle ou de ceux de

¹⁰ De nombreuses études sont consacrées à la signification de la lune dans l'œuvre de Landolfi. De fait cette dernière se trouve dans de nombreux textes comme *La pietra lunare* (1939) ou *Il racconto del lupo mannaro* (1939) pour ne citer que les plus connus. Mais *Cancroregina* est le seul où la lune (objet de rêverie pour beaucoup de personnages "romantiques") soit envisagée comme nouvel horizon pour une nouvelle vie.

¹¹ *LA BIÈRE DU PÊCHEUR* est publié en 1953.

science-fiction “pure” de la première moitié du XX^e siècle)¹² et de cet odyssée de l’écriture, on trouve également une métaphore du tragique de l’existence qui permet à Landolfi d’aborder les thèmes qui l’obnubilent : le « folle volo » du personnage n’est pas simplement la vaine tentative de fuir le monde mais représente la vie en elle-même qui est errance et fuite impossible, d’autant plus tragiques qu’elles sont sans fin : en cela ce roman illustre parfaitement la pensée de l’auteur de Pico qui a toujours jeté un regard désenchanté et pessimiste sur l’existence dont il se sentait exilé.

Cancroregina est un roman hybride qui prend la forme d’un récit et d’un journal intime. Il s’agit effectivement du journal d’un homme perdu dans l’espace qui entreprend de raconter son histoire à un hypothétique lecteur ; l’astronef, où le personnage-narrateur est enfermé, est à la fois le lieu de l’écriture et le décor du cœur de l’aventure. Le récit de son périple est donc enchâssé dans son journal puisque le roman de Landolfi comporte trois phases¹³ (pages du journal datées, suivies du récit en lui-même, suivi à son tour de nouvelles pages de journal également datées : il faut d’emblée noter que le style de l’auteur varie en fonction du type d’écrit) qui lui confèrent un aspect circulaire et fermé, d’autant plus circulaire que les premiers mots du récit du protagoniste et les derniers mots du journal (alors que le personnage recommence à narrer son histoire) sont presque identiques et mettent l’accent sur la solitude et le désespoir qui sont le fin mot de l’œuvre¹⁴.

¹² Voir Emanuele Zinato, *Landolfi e la tradizione del viaggio immaginario*, « Chroniques italiennes », n° 81-82, février-mars 2008, pp. 1-10.

¹³ Nous pouvons parler de trois phases même si le roman est scindé en deux parties indiquées par des chiffres romains : la première partie (I pp. 519-546) comporte des pages de journal et la totalité du récit, la seconde partie (II pp. 547-565) est exclusivement consacrée au journal.

¹⁴ Id., *Cancroregina*, cit., p. 520 : « Io ero solo e sconcolato » et p. 565 : « Io ero solo e senza speranze. ». Les points ne sont pas des points de suspension mais laissent penser que le récit a été effacé, perdu, s’est brusquement arrêté ou au contraire qu’il

L'enchâssement du récit au sein du journal, le fait que le roman commence par la description de la situation dans laquelle se trouve le personnage-écrivain, laissent entendre que nous reviendrons au point de départ (l'astronef) et que les aventures sidérales n'auront ni une fin heureuse ni un point final.

Après un bref état des lieux¹⁵ qui permet de comprendre que la situation est bloquée, le personnage exprime son intention ou plutôt son besoin d'écrire son histoire¹⁶. Commençant son récit par les termes que nous avons cités, il se présente comme un homme isolé, volontairement, désespéré, en proie à un désir d'absolu qui le ronge et décuple son incapacité à vivre¹⁷ et décidé à quitter le monde : « Il mondo mi appariva senza senso e, per me almeno, senza avvenire: mi preparavo, o almeno avrei voluto prepararmi, a lasciarlo »¹⁸. Ces quelques mots synthétisent la situation du jeune homme qui n'a plus

recommence inlassablement. On ajoutera que dans la première page de la seconde partie du roman, alors que le protagoniste a fini de raconter ses aventures et qu'il revient à l'écriture de soi, il écrit : « Io sono solo qui dentro, solo e senza speranze » (p. 547, c'est nous qui soulignons). On comprend donc que quelle que soit sa situation (passée ou présente), rien ne change : il a été, est et sera, éternellement, seul et sans espoir-espérance.

¹⁵ Le personnage décrit les appareils, « l'infamale macchinario », les bruits de l'astronef, indique qu'il est entre terre et lune (« La terra è sotto di me sempre press'a poco nella medesima attitudine [...] Sopra di me, la luna » p. 519), que le cadavre d'un homme assassiné le suit (« Il cadavere dell'ucciso mi segue implacabilmente » p. 519) et que tout ce qui devait arriver est arrivé depuis longtemps. De cette description synthétique des faits, émane déjà un halo de tragique, de fatalité et d'irréversibilité.

¹⁶ *Ibidem*, p. 520 : « io sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio ».

¹⁷ Nous renvoyons aux pages de la thèse d'Étienne Boillet consacrées à l'étude de la mélancolie, de l'espoir et de l'aliénation dans *Cancroregina*. Étienne Boillet, *Le dualisme tragique de Tommaso Landolfi*, Thèse de Doctorat, préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Denis Ferraris, Université de Poitiers, 2008, pp. 345-348.

¹⁸ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 520.

goût à rien et semble incapable de faire un choix (« avrei voluto prepararmi »). Landolfi lui-même joue sur l'ambiguïté des termes : quitter le monde peut signifier changer de lieu, de milieu ou, de façon nettement plus extrême, se suicider ; c'est bien sûr ce deuxième sens qui est à privilégier mais l'expression sera prise à la lettre dans la suite du récit. Alors qu'il se trouve dans une impasse et ne réussit pas à faire le grand saut, arrive miraculeusement un inconnu qui fera renaître son espoir : cet homme providentiel lui propose de l'accompagner sur la lune à bord d'une machine qu'il a construite et qu'il a appelée Cancroregina. L'individu redonne donc un sens à la vie du jeune *inetto* aboulique, l'invite à l'action, lui propose non plus de contempler la lune mais de l'habiter et efface de son esprit l'idée de mort. Cette épiphanie permet la renaissance du jeune homme qui décide de suivre, les yeux fermés, son nouveau guide. Le lecteur, qui a lu les premières pages du *diario*, sait, avant même de connaître la suite des événements, que la lune ne sera jamais atteinte et peut comprendre que le cadavre de « l'uomo ucciso » est celui du visiteur inconnu ; il comprend aisément que l'espoir né du voyage vers la lune est chimérique et que « le désir d'absolu [...] se soldera par un échec qui plongera le protagoniste dans un état peut-être aussi grave que son état mélancolique initial »¹⁹. L'individu qui vient frapper à la porte n'est pas qu'un bon Samaritain, il vient pour trouver un compagnon de route et se présente immédiatement comme un fou échappé d'un asile : « Signore, io sono pazzo. Lo sono per gli altri; si affrettò a soggiungere su qualche mio gesto involontario spero di non sembrar tale a voi [...]. Oppure son pazzo davvero; o non lo sono, secondo insomma che cosa si intende con questa parola »²⁰. Cet élément confirme la folie de cette entreprise qualifiée de « folle volo » à plusieurs reprises. Malgré la peur, l'appréhension et l'incrédulité qui l'habitent, le jeune homme accepte de suivre l'homme dont il ignore tout, jusqu'au nom : il décidera ainsi de l'appeler Filano, autrement dit Untel (nous reviendrons sur le sens et la portée de ce nom). Même

¹⁹ Etienne Boillet, *op. cit.*, p. 348.

²⁰ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 521.

si Filano exerce une emprise grandissante sur le protagoniste, on perçoit des affinités secrètes entre eux ; même s'il y a un dominant et un dominé, ils ressemblent aux deux faces d'une même médaille, chacun est le double de l'autre et leur rencontre était inéluctable.

Le récit du trajet pour rejoindre la grotte où Cancroregina est cachée mériterait à lui seul une étude approfondie tant la symbolique de ce voyage au cœur des montagnes est riche : les schèmes de l'ascension et de la descente se croisent, la réécriture du voyage au Purgatoire et en Enfer de Dante est évidente, l'image du voyage initiatique avec toutes ses étapes (du *regressus ad uterum* à la renaissance en passant par la mort initiatique) s'impose. Mais ce n'est pas ce voyage terrestre qui nous occupera, d'une part parce qu'il est plus classique et de l'autre parce qu'il a déjà été finement analysé²¹. Après les préparatifs, le jour du départ arrive : « E venne finalmente il gran giorno. Il sole era da poco sorto; per noi, non per il resto del mondo, che rimaneva avvolto dai notturni vapori; l'aria, gelida a quell'altitudine, era d'una limpidezza senza pari; era, insomma, un radioso mattino d'ottobre, un mattino di speranze »²². Les deux comparses sont à l'aube, non seulement d'un nouveau jour mais d'une nouvelle vie qui les coupera des basses contingences humaines et leur permettra de dominer les autres hommes²³. Le désespoir n'est plus de saison et l'avenir semble radieux ; de fait les premiers jours de vol sont parfaits, Cancroregina progresse normalement, Filano maîtrise sa créature et son compagnon se laisse guider, passivement : l'insistance avec laquelle ce dernier parle de son incapacité à com-

²¹ Voir notamment Etienne Boillet, *op. cit.*, pp. 348-357.

²² Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 536.

²³ *Ibidem*, p. 531 : « imporremo a questo sottoposto mondo il nostro volere, e nostro volere è che esso sia prospero e felice ». Filano, par ces mots, confirme sa folie rationnelle, comme l'appelle le protagoniste, ainsi que sa soif de domination mégalomane. Il est le créateur de Cancroregina et veut créer un nouvel ordre, avoir l'humanité sous sa coupe. Landolfi parodie ici la figure du savant fou prométhéen, fréquente dans les récits de science-fiction, mais nous verrons que cette volonté de puissance qui caractérise Filano a une autre signification.

prendre le fonctionnement du vaisseau et de son refus de s'y intéresser est un signe avant-coureur pour le lecteur : ne voulant pas apprendre à manier Cancroregina, le personnage redouble sa dépendance à l'égard de Filano et de sa créature, ne pourra rien faire lorsqu'il se retrouvera seul aux commandes et se condamne ainsi à un sort tragique ; bien qu'ayant changé de vie et repris goût à la vie grâce au « folle volo », son comportement n'évolue pas, il se laisse porter par les événements, ne veut/peut prendre d'initiative. Assez vite la routine du vol et la tranquillité de la vie à bord sont interrompues par les premiers signes de folie manifestes de Filano qui iront crescendo :

Dapprima non attribuii soverchia importanza a quei sintomi, che giudicai effetto della stanchezza per il gran lavoro e la gran tensione di spirito degli ultimi tempi, dell'eccitazione per il felice inizio dell'impresa, di numerose altre cause più o meno plausibili [...]. Ma essi anzi si aggravarono col procedere dei giorni e delle settimane, costringendomi a darmene pensiero. Finché ora si fecero positivamente preoccupanti, e io entrai in allarme, mentre la benda principiava a cadermi dagli occhi.²⁴

Le personnage comprend qu'il est pris au piège, qu'il a été imprudent en suivant ce fou ; la terreur l'envahit, il sent qu'il est menacé²⁵ et que « l'explosion » n'est pas loin. Alors que le voyage dure

²⁴ *Ibidem*, p. 540.

²⁵ *Ibidem*, p. 542 : « Verso di me egli aveva serbato, pur nel disordine delle sue facoltà, per lungo tratto una certa benevolenza, sebbene mi maltrattasse sovente; ma ormai anche tale sentimento cedette all'interna arsura, per trasformarsi in quello opposto, in una più o meno dichiarata avversione. Fra l'altro le sue occhiate torve non si contavano più, egli mi fissava, lo sentivo benissimo, mentre gliolgevo le spalle, mi spiava cu-pamente nel sonno. [...] Che specie di vita io conducessi ormai, irremissibilmente chiuso con quel pazzo in quella cellula fuori, letteralmente, del mondo, è inutile dica. [...] vivevo in un'oppressione e un terrore senza nome, giorno per giorno minuto per minuto nell'attesa dell'immane esplosione, i

depuis deux mois, l'irrémissible a lieu ; Filano est devenu complètement fou et veut ouvrir le sas pour respirer ; dans un éclair de lucidité il arrête son geste mais tourne une petite clé sur le tableau de bord, relève une manette : sur le moment Cancroregina ne réagit pas et son vol reste stable. Soudain une voix se fait entendre, le protagoniste ne reconnaît pas celle de Filano :

« È tanto che ci penso. Così non può seguitare: tutto va male qui perché ci siete voi, il vostro peso. Dovete morire ». Altro egli non disse più, fino alla fine. Quasi nel medesimo punto si volse e, digrignando mutamente i denti e tremando per tutto il corpo di eccitazione, di odio, di epilessia, paonazzo, cianotico in volto, mi si buttò addosso e tentò di prendermi alla gola.²⁶

À qui appartient cette voix ? Est-ce celle de Filano ou est-ce celle de Cancroregina ? Même si c'est Filano qui semble s'exprimer (« Altro egli non disse »), on voit qu'il est possédé (puisque sa voix est méconnaissable) et que c'est donc Cancroregina qui a pris les commandes, a inversé les rôles, et, de simple créature mécanique obéissante, devient une sorte de divinité qui préside à la destinée des deux hommes dont l'un est sa proie et l'autre son bras armé. Cancroregina donne sa voix à son ancien maître et devient réellement la Reine qui a droit de vie et de mort sur ses sujets. Si on repense à la brève manipulation que Filano a exécutée peu auparavant, on comprend qu'en activant un mécanisme resté secret jusque-là, il a libéré sa créature, lui a donné son véritable envol : se sachant rongé par une folie irrémissible, une forme de "*Cancrena*", avant de mourir, il a délivré Cancroregina en lui donnant réellement vie. Lorsque Filano se jette sur lui, le protagoniste prend vite son parti, comme il l'écrit, et décide de le tuer : pour la première fois il fait un choix mais parce qu'il n'a en fait pas le choix puisque c'est une question de vie ou de

miei nervi, le mie forze stavano per mancare, cominciavo a temere per la mia propria salute mentale ».

²⁶ *Ibidem*, p. 544.

mort²⁷. Après avoir expulsé Filano à l'extérieur de l'astronef, le personnage s'évanouit et à son réveil il se rend compte que le cadavre de Filano est resté accroché à Cancroregina :

Filano non era affatto precipitato, ma seguiva la sua creatura nello spazio fedelmente [...] il suo cadavere rasciugato [...] cogli occhi sbarrati, recando, dico, ancora sul volto l'orribile, la feroce smorfia che era già stata l'ultima espressione di lui vivente, seguiva, segue Cancroregina nello spazio; segue nello spazio infinito e nell'eternità me, suo uccisore.²⁸

On saisit le lien indéfectible entre Filano et Cancroregina qui ne font qu'un, Filano est devenu une sorte d'appendice extérieur ; mais l'on comprend aussi que le fait que son cadavre soit resté accroché et visible a une autre portée : il représente le remords qui ne peut être pleinement expulsé et que l'on a toujours sous les yeux. Sans doute Landolfi avait-il à l'esprit le poème d'Hugo, *La conscience*, qui revisite l'histoire de Caïn après le meurtre d'Abel : Caïn âgé et accompagné des siens, erre de par le monde et voit dans le ciel un œil qui le regarde fixement, il est le seul à le voir et, aidé par ses enfants, essaie vainement de le faire disparaître : des barrières, des murs sont dressés, des forteresses et des villes sont construites, les yeux des passants sont crevés, les étoiles sont perforées de flèches, rien n'y fait. Caïn décide alors de s'enfermer dans une fosse :

Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.

²⁷ *Ibidem*, p. 545 : « agli assalti dello scatenato avrei dovuto senza fallo, prima o poi, soccombere. Puntando dunque in un supremo sforzo, coll'energia della disperazione, le spalle alla parete cui ero addossato e il piede destro, non appena egli fu giunto a tiro, nel mezzo del suo petto; aiutandomi coi gomiti, coll'occipite, coll'animo, col terrore; spingai con quanto vigore avevo. [...] Filano precipitò nel vuoto ».

²⁸ *Ibidem*.

Ce poème tiré de la *Légende des siècles* traite du poids de la faute qui ne peut jamais disparaître car, d'une certaine façon, la punition suprême du coupable c'est de ne pouvoir s'absoudre lui-même. Le rapprochement avec Caïn peut également se faire en partant du texte biblique ; dans la Genèse il est écrit que Dieu condamne Caïn à l'errance et à la fuite perpétuelle : « Maintenant tu es maudit et chassé loin du sol qui a bu le sang de ton frère versé par ta main. Lorsque tu cultiveras le sol, il te refusera désormais ses fruits, tu seras errant et fugitif sur la terre »²⁹. Le "Caïn" landolfien est effectivement un « fugitif » mais dans l'espace et non sur la terre, il est « chassé loin du sol » en ce sens qu'il ne pourra jamais revenir sur terre et tournera éternellement en orbite autour de la terre ; de même que Caïn doit vivre sa vie sans être vu des autres, le protagoniste de notre roman ne peut être vu de personne, si ce n'est de ce cadavre aux yeux « sbarra-ti », comme l'œil d'Abel. Les deux récits n'ont bien sûr absolument pas la même portée et les différences sont nombreuses ; nous nous arrêterons sur deux d'entre elles qui sont significatives et montrent que Landolfi réécrit le récit de l'*Ancien Testament* et propose une version pessimiste de Caïn : même s'il est banni, l'exil de Caïn n'est pas une fin en soi puisqu'il est d'une certaine manière l'occasion de créer une civilisation et de donner une descendance à Adam et Ève ; Dieu n'applique pas la loi du Talion en ne mettant pas en pratique l'« œil pour œil », et protège même Caïn pour qu'il ne soit pas tué³⁰, alors que le personnage de Landolfi n'est protégé par aucune divinité puisque l'espace landolfien est vidé de transcendance comme nous le verrons ; le meurtrier de Filano (qui était d'une certaine manière son gardien) est totalement livré à lui-même, pleinement et désespérément seul alors que Caïn est accompagné par les siens. Filano et le jeune homme mélancolique étaient partis de leur propre chef pour

²⁹ Genèse, IV, 10-12.

³⁰ Genèse, IV 13-15 : « Mon châtement est trop lourd à porter. Voici que tu me chasses aujourd'hui loin du sol fertile, et je devrai me cacher devant toi, je serai errant et fugitif sur la terre et si quelqu'un me trouve, il me tuera. L'Éternel lui dit : Eh bien ! Si on tue Caïn, Caïn sera vengé sept fois ».

conquérir un nouveau monde et créer une nouvelle civilisation mais leur entreprise a échoué : le personnage assassin reste entre terre et lune, loin de tout, sans rien bâtir, sa fuite est donc non seulement éternelle mais totalement vaine, alors que celle de Caïn (qui lui a été imposée comme punition) porte ses fruits dans le pays de Nod (terme qui signifie errance, fuite). Le premier crime de l'humanité est à l'origine du peuplement de la terre alors que le crime du protagoniste landolfien n'entraîne rien si ce n'est une ronde sans fin dans un espace sans vie.

Dès lors que Filano est mort, Cancroregina change de comportement et de cap :

Cancroregina tutta aveva cominciato a scuotersi, a fremere, a beccheggiare e rullare paurosamente, mentre il suo sibilo diveniva un brontolio o mugolio minaccioso [...] per qual causa ignoro e ignorerò sempre, Cancroregina aveva deflettuto dalla sua rotta e aveva preso a girare, quasi minuscolo satellite, attorno alla terra.³¹

Le personnage est donc prisonnier de l'astronef qui tourne à la même vitesse que la terre, ainsi voit-il toujours la même partie de la planète ce qui redouble l'idée de condamnation et de peine : il ne peut détourner son regard de la terre, n'a aucune échappatoire, a éternellement sous les yeux ce monde qu'il a voulu quitter. Cette Terre qu'il n'a su habiter et qu'il a "tuée" par son *inettitudine* passée et son abandon, est un autre Œil abélien qui le regarde et qu'il ne peut éviter de regarder, voyant tout ce qu'il a laissé derrière lui : alors qu'il est enterré vivant dans Cancroregina et qu'il sait ne pouvoir rejoindre la lune, il se met à regretter la douce Terre qu'il ne peut plus atteindre. Au milieu de nulle part, son désir d'absolu s'amointrit et se transforme en désir de concret et de connu. La mélancolie qui l'habitait alors qu'il était sur terre et qui s'était envolée, devient nostalgie qui, dans la suite du roman luttera avec le désespoir et la folie.

³¹ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 546.

Le récit de son histoire se termine ainsi et le lecteur retrouve les pages du *diario* ; grâce aux dates indiquées, on comprend que l'écriture du récit aura pris une semaine³², autrement dit une goutte d'eau dans la mer d'éternité où est enfermé le personnage dont on ignore toujours le nom. Le journal, et donc le roman, se termine le 30 mai et l'écriture n'est pas quotidienne. Dans ces pages, on le voit sombrer peu à peu dans la folie la plus noire et les réflexions sur l'acte d'écrire, sur le poids des mots se multiplient. En ce qui concerne l'action, plus rien ne se passe vraiment et l'on peut dire que l'on pénètre dans le cerveau malade de ce fou en orbite victime de sa solitude extrême, en proie à des hallucinations (il produit des "êtres" qui sortent de ses pores, de ses orifices et qu'il ingurgite pour mieux les expulser³³, invente des animaux : « il porrovia », « il vipistrello », voit les habitants de la lune etc.), en lutte intestine avec Cancroregina qui est devenue son bourreau et son tombeau. Résigné, il attend la mort : lui qui voulait se suicider alors qu'il était sur terre, attend le courage de mourir, comme il l'écrit, comme si celui-ci l'avait abandonné alors que la mort est la seule solution, et même le seul espoir : « Solo e senza speranze. Ma come si può vivere così senza nulla, senza neppure una lontana speranza ? È vero, e io in realtà aspetto qualcosa : aspetto il coraggio di morire »³⁴. Se pose alors le problème de "l'après" qui l'effraie et de cette crainte naît une réflexion sur la différence entre la vie et la mort, sur la non-vie qu'est la sienne ponctuée par le silence, l'obscurité, la répétition et l'ennui : le texte prend une tournure métaphysique dont la portée prend toute son ampleur dans ce décor cosmique. Pascal et Leopardi ne sont pas loin. Perdu dans cet espace infini et indifférent, le protagoniste fait appel à Dieu qui ne lui répond pas. Dans la dernière page de son journal, il écrit qu'il est mort depuis deux jours et que cet état est préférable à la vie ;

³² On passe du « 23 marzo 19.. » au « 30 marzo » : le personnage a mis sept jours pour créer son œuvre, chiffre symbolique s'il en est quand on parle de création.

³³ On pense ici à *Il mare delle blatte* où toutes sortes d'objets et de créatures sortent du bras du fils de l'avocat Coracagina.

³⁴ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 548.

l'envie de raconter son histoire le reprend mais il la balaie d'un revers de mots :

Macché, al diavolo la storia! Perché mi dovrei dar da fare? Per quale mai, per qual motivo torto la dovrei raccontare, se son morto? [...] meglio assai contemplare queste pantofole. Ché, ad isfuggire ogni villano assedio, il non far nulla è l'ottimo rimedio. Ecco, son qui *felice e contento*, e posso in tutta calma entro di me cantare: evviva l'Inghilterra e l'Inghilmare!³⁵

Si l'on suit sa pensée, la mort est source de bonheur et de félicité, elle apparaît donc comme l'exact contraire de la vie ; dans le même temps elle est semblable à sa vie puisque l'absence d'action les caractérise toutes deux. Vie et mort deviennent synonymes et leur définition semble être « il non far nulla ».

Toutefois, malgré cette volonté de vivre dans un état de léthargie, dans une forme de mort cérébrale, le démon de l'écriture reprend le dessus et la ronde des mots recommence³⁶. La boucle est bouclée et le roman revient sur lui-même à la différence près que le personnage est encore plus fou qu'au départ et a fait la cruelle expérience de l'inutilité de l'écriture, ce qui ne lui sert pas pour autant de leçon puisqu'il continue, éternellement, à écrire la même histoire.

La dernière partie du roman est très dense et permet de saisir la portée symbolique de ce voyage qui devient voyage au bout de la nuit existentielle. Ce périple avorté vers la lune est le reflet de ce que le personnage a vécu sur terre et montre que la vie est un naufrage sans île, une errance et que tout envol est chimérique : Prométhée lunaire, le protagoniste nous montre qu'il est impossible de trouver

³⁵ *Ibidem*, p. 565. C'est nous qui soulignons.

³⁶ *Ibidem*, p. 565 : « Ora comunque che le contemplo, sento il bisogno di raccontarla questa storia, di raccontarla dal principio. Io ero solo e senza speranze. ».

une vie meilleure et même de trouver la mort³⁷ ; il est un mort qui ne peut mourir. En 1953, dans *Rien va*, Landolfi écrit que la mort est la cessation de tout mouvement, or dans notre roman le mouvement (celui de Cancroregina) est sans fin et circulaire mais porte en son sein l'immobilité (celle du personnage). La mort n'est plus le « porto quiete » leopardien puisqu'elle est absente de la cellule Cancroregina. Cette non-vie est pire que la mort, pire que le néant qui n'existe même plus : on comprend que le pessimisme de Landolfi est total ; aucune échappatoire n'existe à ses yeux, la dissolution dans le néant est impossible et vie et mort ne font plus qu'un, reliées par le cordon de l'ennui sans fin qui apparaît à la fois comme la caractéristique première de la condition humaine et comme un châtiment absurde, traduit par le trajet en orbite du protagoniste. L'homme landolfien est naturellement « staccato dal mondo »³⁸, qu'il soit sur terre ou dans l'espace infini. La mort est pensée mais elle ne peut plus être ; ce qui caractérise la nature humaine, la finitude, semble disparaître au profit d'une éternité angoissante car le temps lui-même n'existe plus (même si les pages du *diario* sont datées), car la possibilité de mourir semble évanouie :

Qu'est-ce que la finitude ? C'est la conscience d'être mortel, spécifique à l'être humain. C'est pourquoi je n'entends pas la finitude comme un concept théologique ; il ne s'agit pas d'opposer le caractère fini de ce qui est humain à un infini divin. Le terme d'"infini" n'est pas négatif par hasard : pour moi, il prend son

³⁷ *Ibidem*, p. 549 : « è da notare che in tutta la presente faccenda la direzione è chiaramente indicata: io, cioè, non mi sto muovendo nel tempo, dico coll'intera mia vita considerata dal principio, verso il meglio o verso almeno un mitigamento di pena, ma decisamente verso il male, il peggio. Più esattamente: da una vita impossibile son venuto, in questo stadio intermedio tra la vita e la morte che è il mio attuale, ad altra più impossibile ».

³⁸ *Ibidem*., p. 552.

sens en ce qu'il nie la conscience que nous avons de notre mortalité.³⁹

Le personnage se trouve en effet à la fois dans un infini privé de Dieu et un infini qui nie la mort. Dans le mythe, Sisyphe leurre Thanatos et Perséphone en ne voulant pas descendre aux enfers alors que son heure est venue : ici le personnage ne trompe pas la mort, c'est cette dernière qui ne semble plus exister, ou du moins ne plus pouvoir l'atteindre, comme si Landolfi avait renversé le mythe pour souligner le tragique d'une existence où la mort ne serait plus.

Le cadre de cette réflexion désespérée nous rapproche, comme nous l'avons écrit, de Pascal. Le philosophe invite les lecteurs à accomplir un voyage cosmique, un transport imaginaire dans des espaces inconnus pour leur faire prendre conscience de la disproportion entre l'homme et la Nature, de la petitesse de la condition humaine, de leur égarement, et pour brider l'hybris et l'orgueil humains, accepter Dieu et parier sur son existence⁴⁰. Le personnage landolfien prend concrètement de la hauteur mais sa contemplation-observation n'a pas le même résultat : son voyage cosmique réel lui fait voir la terre comme un paradis perdu et lui fait prendre conscience de la richesse de la vie malgré sa monotonie alors que l'homme pascalien est invité à s'élever par la pensée pour percevoir l'aspect dérisoire de l'ici-bas ; même si la terre est un « oscuro granel di sabbia »⁴¹, elle

³⁹ Françoise Dastur, in « Philosophie magazine », n° 72, septembre 2013, p. 73. Françoise Dastur est une philosophe phénoménologue, auteur, entre autres de *Dire le temps. Esquisse d'une chronologie phénoménologique*, Paris, Encre Marine, 1994.

⁴⁰ Pascal, *Disproportion de l'homme* (199/72), in *Pensées*, Paris, Larousse, 1986, pp. 108-117.

⁴¹ Giacomo Leopardi, *La Ginestra*, in *Canti*, Milano, Garzanti, 1988, p. 317 et p. 316 : « E poi che gli occhi a quelle luci appunto, / ch'a lor sembrano un punto, / e sono immense, in guisa / che un punto a petto a lor son terra e mare / veracemente; a cui / l'uomo non pur, ma questo / globo ove l'uomo è nulla, / sconosciuto è del tutto ».

est regrettée car perdue : aucune trace de moralisme sous la plume de Landolfi, simplement la constatation de l'inéluctabilité de cette nostalgie sans fin et tragique. Chez Landolfi, il n'y a pas de démesure, de superbe, mais simplement un ennui mortel⁴² privé de tout divertissement et de tout espoir en un salut⁴³. Son personnage est prisonnier de cet infini silencieux qui l'effraie mais n'est pas pris entre l'infini et le néant puisque le néant n'est plus. L'effroi n'est pas du même ordre que celui ressenti par l'observateur pascalien, c'est un effroi plus glacial car il n'y a rien sur quoi parier. De fait quand son personnage réfléchit à l'issue dernière et à l'au-delà, quand il se demande s'il y a réveil-résurrection après le sommeil-mort, quand il mène une réflexion à la fois religieuse, poétique, scientifique et philosophique (pleine d'ironie là encore !) sur la mort, ses mots tombent comme un couperet :

*E patati e patata : perché seguitare? Al diavolo questa pippionata! Bel passatempo in fede mia, la precedente speculazione, che ha finito di confondermi la testa; consolante forse per gli altri, per loro di laggiù, non per me certo! [...] mi son buttato a queste meditazioni con uno scopo preciso: farmi passare il mio terrore [...] del post mortem.*⁴⁴

Même si on perçoit tout l'humour ironique de Landolfi, il n'en reste pas moins que l'angoisse face à l'après n'est pas feinte.

⁴² Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 553 : « Il gran sole giallo incastonato nel buio, le gialle stelle che non palpitano; le fasi della luna, quelle della terra, novilunio, noviterrio, luna piena, terra piena... e poi? Qui non succede mai niente. O voi di laggiù, e dite di conoscere l'angoscia, la solitudine, LA NOIA? ».

⁴³ Ses adresses à Dieu sont en effet empreintes d'une forte ironie, voire d'une certaine dose de blasphème puisque, comme l'écrit Boillet, Dieu est réduit à un mot. Avec Landolfi, la "parole" divine ne fuse pas, elle est silencieuse, Dieu se tait car il n'est qu'un mot sans référent.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 551. Selon Dastur, les deux principales expressions du rapport à la mort sont l'angoisse et le rire, ce qui semble être d'une certaine façon le cas du personnage.

L'angoisse est parfaite comme il l'écrit parce qu'il n'y a aucune espérance, aucune consolation religieuse ni même l'espoir d'être pleuré par des êtres chers⁴⁵ et parce que dans le même temps, Landolfi n'est pas matérialiste au sens fort du terme : de fait un matérialiste pratiquant accepte son sort de mortel, voit dans la mort un point final et son extinction ne lui procure aucun effroi. On peut estimer à juste titre que ce roman propose une réflexion sur la vie et une réflexion sur la mort qui se reflètent et sont toutes deux sources de nausée. Dans *Cancroregina*, la mort ne peut être *naturelle* : de fait il y a la tentation du suicide, acte volontaire et prémédité mais qui ne peut se concrétiser, et la réalisation effective d'un meurtre (celui de Filano). On peut ainsi dire que Landolfi se fait camusien puisqu'il s'intéresse au problème du suicide (comme dans *Le Mythe de Sisyphe*) et à celui du meurtre (comme dans *L'étranger* ou *L'Homme révolté*) ; pour Camus, comme pour Landolfi, semble-t-il, la mort (la sienne ou celle d'autrui) est le seul point à partir duquel on puisse évaluer la vie⁴⁶. Il y a certes de nombreuses différences entre les deux écrivains mais il n'en reste pas moins que la centralité de la mort et la conception de l'absurde les rapprochent, même si Landolfi n'imagine jamais son Sisyphe heureux.

Prisonnier de *Cancroregina*, le voyage éternel dans le cachot de l'univers empêche également les pensées de progresser car il n'y a

⁴⁵ Le Foscolo des *Sepolcri* semble avoir inspiré certaines pages de Landolfi : « Non voglio restare senza tomba. Voglio che una mano pietosa componga la mia spoglia nella bara, che il mio sepolcro sia allietato di fiori raccolti dalla memoria, dall'affetto... E ancora una volta mi desidero proprio ciò che più disprezzavo. Bara, sepolcro, fiori, affetti: cose di un altro mondo, del mondo » (p. 556).

⁴⁶ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 2000, p. 17 : « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l'esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux ; il faut d'abord répondre ».

plus d'horizon. La pensée devient elle aussi circulaire, crée une autre cage et devient à son tour l'image de la vie. De plus, si la vie est un enfer, l'écriture, née en partie de la pensée, ne fait que l'amplifier. Comme le personnage le laisse entendre à plusieurs reprises, il écrit son histoire pour pallier sa solitude, s'échapper de lui-même et se confier. Il écrit pour trouver un écho et une oreille dans l'espace. Or cet acte de communication est bien évidemment impossible puisqu'il est à jamais coupé du monde : l'écriture apparaît donc comme vaine, stérile et incapable de permettre la fuite du réel, puisque désormais son réel est cette peine éternelle. Le langage devient délirant et produit la confusion, la pensée se dérègle, il n'y a plus de liens logiques mais seulement des liens analogiques entre les termes : tout fonctionne par associations d'idées, de sons, il n'y a plus aucune volonté référentielle :

Mangiato sesquipedale e draglia scopo combattere anguria.⁴⁷

Il porrovio non è una bestia: è una parola.⁴⁸

Eh no, qui c'è la mano di mascalzoni, o almeno di mascalzi, di macalzati, di macabassati, insomma d'una spudorata genia; questa è l'opera di persecutori, o di persecumucche. E cosa volete da me, di grazia, cosa v'illudete ch'io faccia? Inutile sperare nel mio appoggio, inutile anche tentare di soffocarmi con questi scherzi idioti: io rimango e ribanano fermo sulle mie posizioni.⁴⁹

Non seulement l'écriture est inutile mais encore engendre-t-elle la folie et la perte de soi : « Ultimo espediente, disperato tentativo di colmare il malinconico vuoto dell'assenza, della perdita dell'Altro, la scrittura diventa a sua volta causa, matrice di alienazione »⁵⁰. Les pages consacrées d'une part au récit de son aventure et de l'autre à la

⁴⁷ Tommaso Landolfi, *Cancroregina*, cit., p. 561.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 564.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 564-565.

⁵⁰ Maria Carla Papini, *L'altra faccia della luna*, in AA. VV., *Gli "altrove" di Landolfi*, cit., p. 56.

réflexion sur l'acte d'écrire, permettent de saisir la position de Landolfi lui-même : l'écrivain peut prendre les distances du monde, s'éloigner vers la lune mais jamais l'atteindre, il reste en orbite et son écriture devient errance tragique. Sept ans plus tard, Calvino fera grimper dans les arbres son Cosimo qui brodera sur le vide et s'envolera dans une montgolfière : on peut voir dans le destin du jeune rebelle refusant l'ordre établi une autre figure de l'écrivain qui s'élève pour regarder le monde, mais chez Calvino le désespoir n'est pas atteint ; d'une part parce que l'intellectuel reste malgré tout en contact avec le monde qu'il défie du haut de son labyrinthe végétal, qu'il est entendu, et de l'autre parce que sa disparition, au terme d'une longue vie, semble bel et bien une élévation libératrice et non une ronde sans fin. Pour Landolfi, l'œuvre est vaine et en cela reflète la condition humaine, son absurdité, et c'est cette absurde même qui en fait tout l'intérêt : pour Camus, l'œuvre d'art est

comme une répétition monotone et passionnée des thèmes déjà orchestrés par le monde. [...] On aurait tort [...] de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée enfin comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde. [...] Elle n'offre pas une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme. Mais pour la première fois, elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés.⁵¹

Comme nous l'avons vu, le roman de Landolfi tourne aussi sur lui-même et finit par s'auto-engendrer : le roman devient la Machine. Le personnage y est enfermé, Landolfi semble accroché à son texte comme Filano l'est à l'astronef alors que le lecteur les regarde de l'extérieur. Le roman recommence sans cesse⁵², comme une damna-

⁵¹ Albert Camus, *La création absurde*, in *op. cit.*, pp. 131-132.

⁵² Maria Carla Papini, *op. cit.*, p. 58 : « Un racconto che non può difatti interrompersi nel meccanismo ingovernabile, nel marchinegno diabolico che l'autore ha messo in atto con la sua stessa opera, con la narrazione di

tion, un cauchemar, avec en son sein un personnage qui n'est ni mort ni vivant, même s'il affirme qu'il est mort depuis deux jours. L'absurdité de l'entreprise accompagnée par l'idée de peine éternelle rappelle la figure de Sisyphe condamné à jamais à pousser son rocher ; l'écrivain est condamné quant à lui à pousser pour l'éternité son œuvre.

Ce serpent littéraire qui se mord la queue, la vision de la littérature comme fuite infinie mais aussi comme recherche vouée à l'échec, n'est pas une pose, une affectation de dandy désœuvré : Landolfi vit réellement ce déchirement, ce drame intime, et il le développera magistralement dans ses textes suivants, notamment dans ses *diari*. La vision de l'œuvre comme machine carcérale et l'affirmation de la vanité de l'écriture (quant à ses moyens et à ses buts), peuvent être développées grâce à un rapprochement avec *Tragedia di un personaggio* (1911) de Pirandello. Nous verrons ainsi que Landolfi, en empruntant certains éléments de cette nouvelle, voyage également dans le patrimoine littéraire et redouble ainsi sa réflexion sur l'écriture.

C'est un nom qui nous a mise sur la piste du Sicilien⁵³. À propos du savant fou, Filano, Emanuele Zinato écrit :

Filano, [...] non rinvia solo a un anagramma del cognome dell'autore: è veicolo d'ironia onomastica, perché è uno dei nomi provenienti dalla tradizione giuridica e ancora oggi impiegati

una storia che continuerà incoercibilmente a ripetersi nel gioco di specchi che, sul filo della scrittura, collega il mittente al suo destinatario, lo scrittore al lettore cui, perfino suo malgrado, non potrà cessare di rivolgersi anche dopo la propria scomparsa ».

⁵³ L'admiration de Landolfi pour Pirandello n'est plus à démontrer : outre les thématiques voisines, il suffit de penser à la pièce de théâtre *Faust 67* (1969) pour comprendre le lien qui unit les deux écrivains. Dans ce « dramma o commedia d'incerto scioglimento » (*Faust 67*, in *Opere II. 1960-1971*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 1023), un certain Signor Nessuno pénètre dans une salle de théâtre où répètent des comédiens et que cherche-t-il ? Un auteur bien sûr !

[...] per indicare *un tale qualsiasi*. [...] Filano può evocare, per assonanza, Filoteo, eroe dell'*Infinito universo e mondi* del Nolano, in cui si compie il tentativo di sostituire al cosmo chiuso aristotelico-tolemaico un universo privo di limiti, aperto e popolato da innumerevoli mondi viventi.⁵⁴

Le rapprochement avec l'œuvre de Giordano Bruno montre les influences de Landolfi et son intérêt pour les voyages cosmiques mais c'est surtout l'idée de l'anagramme (même imparfaite) et celle concernant la neutralité du nom qui nous intéressent : on peut voir, pour l'une, un clin d'œil de Landolfi à lui-même qui se projette dans le créateur fou : si Filano est une image de Landolfi, alors l'astronef Cancroregina est une image de l'Œuvre et le roman *Cancroregina* devient un méta-roman voilé. En ce qui concerne la banalité du nom, « Filano », elle souligne l'absence d'identité arrêtée du personnage : ce fou peut être tout le monde ou personne ; mais pourquoi avoir choisi Filano plutôt que Tizio, Caio ou Sempronio qui sont beaucoup plus répandus ? Il y a peut-être une touche de préciosité ironique, caractéristique du Landolfi *classicheggiante*, mais selon nous les raisons de ce choix sont plus subtiles et nous mènent à Pirandello. De fait ce nom nous a immédiatement fait penser au Dottor Fileno de la *Tragedia di un personaggio*, texte qui a été à l'origine de *Sei personaggi in cerca d'autore*⁵⁵. Or dans ce texte, au-delà de la trame imaginaire⁵⁶, l'intérêt réside dans la réflexion qu'entreprend Pirandello

⁵⁴ Emanuele Zinato, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵ Deux autres nouvelles ont été à l'origine de la pièce : *Personaggi* (1906) et *Colloqui coi Personaggi* (1915).

⁵⁶ Dans cette nouvelle bien connue, Pirandello raconte une rencontre particulière qu'il a faite ; tous les matins, raconte-t-il, il donne audience dans son bureau aux personnages qui viennent le "visiter" ; alors qu'il les reçoit comme à l'accoutumée, un étrange personnage se présente : il s'agit du Dottor Fileno qui s'est échappé des pages du roman d'un auteur qui ne le satisfaisait pas ; il prie Pirandello de l'accueillir dans un de ses textes pour que son destin de personnage soit accompli. S'ensuit une discussion entre le créateur et le personnage qui défend sa cause. En dernière ins-

sur la création d'une œuvre littéraire. Faisant dire au Dottor Fileno que les personnages existent hors du temps humain (ils ne naissent pas vraiment et surtout ils sont immortels) et se développent dès lors qu'ils trouvent une « matrice feconda » (l'imagination d'un écrivain), Pirandello change la donne : l'auteur n'est plus le créateur, comme le veut la tradition, il est un terrain fertile dans lequel pousse et se déploie le personnage embryonnaire venu d'une réalité supérieure⁵⁷. Or dans *Cancroregina*, tout tourne autour de la création, de l'engendrement et de la disparition. Les points communs avec le texte de Pirandello sont donc nombreux, malgré les divergences.

Dans les deux cas il y a visite/visitation, même si chez Landolfi elle est fortuite ; les deux personnages (Pirandello lui-même et notre jeune suicidaire) sont écrivains et solitaires. Tous deux sont confrontés à des requêtes étranges et inattendues. Par contre leurs réactions sont différentes : l'écoute quelque peu sourde et agacée du premier, son attitude condescendante⁵⁸ et la peur, le doute et le sentiment

tance, Pirandello refuse d'écrire son "drame" et l'abandonne à son inachèvement.

⁵⁷ Luigi Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in *L'uomo solo*, e.book, p. 78 (tratti da *Novelle per un anno*, Roma, Newton Compton Editori, 1994) : « siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni: forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore: e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce nel grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascerne personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione, la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità ».

⁵⁸ Il est plaisant de remarquer que, face à la réticence de Pirandello, Fileno dit : « Ho forse sbagliato strada ? Sono caduto per caso nel *mondo della*

d'être dominé du second ; de plus l'un refusera de répondre au souhait du Dottor Fileno et l'abandonnera à son sort de personnage errant, alors que l'autre suivra Filano dans sa folle aventure même s'il finira par l'abandonner en le tuant.

Mais c'est surtout le personnage de Filano qui permet le rapprochement entre les deux textes, au-delà de la simple ressemblance des patronymes et du caractère savant des personnages, tous deux « stran[i] ma interessant[i] ». Filano a construit, solitairement, dans sa grotte, Cancroregina pour s'éloigner du monde et guider les hommes ; or si l'on part de l'idée que Cancroregina est la métaphore de l'Œuvre, on comprend que Filano est le double du Dottor Fileno, autrement dit un personnage, puisque, selon la théorie pirandellienne du personnage, ce sont ces derniers qui sont les créateurs. Filano veut lui aussi être complété et pleinement créé par le jeune écrivain auquel il demande son aide pour entreprendre le « folle volo » qui devient l'image de l'écriture. Filano s'est lui aussi échappé, non pas d'un roman, mais d'un asile de fous, or on connaît l'attrait de Pirandello pour la folie et les perturbations mentales. De plus la folie qui atteint Filano représente une autre réalité : en bon personnage, il provient d'une réalité autre, supérieure à celle des hommes, en contact avec l'envers des choses. Comme le Dottor Fileno, il cherche une « matrice feconda » qui se révélera être le désespoir empreint de nostalgie du jeune homme qui n'est donc pas choisi au hasard : il a toutes les qualités pour accueillir sa folie et accomplir son destin.

Si Cancroregina est l'image de l'Œuvre, alors nous pouvons affirmer que pour Landolfi l'Œuvre enferme, devient un vase-clos qui emprisonne l'auteur, de la même façon que le jeune écrivain est cloîtré dans l'astronef. Pour tenter de se libérer, il expulse le "personnage" qu'est Filano (comme Pirandello, dans sa nouvelle, a rejeté le Dottor Fileno), de la même façon qu'il se débarrasse de toutes les autres créatures qui sont sorties de son imagination. Mais ces crimes ne changent rien : Cancroregina continue inlassablement son vol ; on

Luna? » (Ibidem). C'est nous qui soulignons. Chez Landolfi, c'est Filano qui veut aller sur la lune !

comprend donc que “l’auteur” ne la maîtrise plus, n’en connaît même pas le fonctionnement et se laisse dépasser : l’auteur reste prisonnier de son œuvre qui le guide mais ne l’amène nulle part, le fait tourner en orbite, séparé de ses congénères. De plus Filano reste accroché à Cancroregina, ce qui signifie qu’il est impossible pour un écrivain de se débarrasser d’un personnage si celui-ci ne l’a pas décidé : l’écrivain sera toujours hanté par ses personnages qui lui demanderont des comptes, lui rappelleront son crime : on peut estimer que d’une certaine façon Pirandello lui-même a été hanté par son personnage qui apparaît dans trois nouvelles, donne naissance à son chef-d’œuvre théâtral mais est aussi latent dans toute sa production, basée en partie sur l’idée de création et d’identité. On voit donc l’obsession de Landolfi, que l’écriture n’apaise pas et qui semble avoir perdu contact avec la réalité à trop vouloir la scruter depuis les hauteurs sidérales. Dans les pages finales du *diario*, le jeune écrivain donne enfin son nom qui n’en est pas un : Tizio... Lui non plus n’est pas identifiable ; ce nom contribue à brouiller les pistes et à renverser la situation dans notre comparaison avec *La tragedia di un personaggio*. Filano et Tizio semble être les deux faces d’une même médaille et l’on peut inverser les rôles : si, comme le dit le Dottor Fileno, les personnages sont plus vrais que les hommes et surtout immortels alors que les auteurs périssent, on peut dire que Filano est l’auteur (tué par son personnage !) et que Tizio est le personnage qui lui survit : en effet Tizio est à la fois vivant et mort, est devenu “éternel” dans sa capsule, mais aussi dans la suite niée de son *diario*, dans le roman de Landolfi et dans la mémoire-imagination du lecteur. Il s’est échappé de la Terre (le mauvais roman), a trouvé refuge dans l’Espace mais ne peut plus fuir ; son martyre est sans fin comme l’est celui des personnages selon le Dottor Fileno qui souligne une autre différence entre hommes et personnages : lorsque les premiers sont insatisfaits de leur vie, ils peuvent en changer, alors que les personnages sont cloués à leur condition de personnage⁵⁹ : ainsi Tizio que

⁵⁹ Luigi Pirandello, *op. cit.*, p. 78 : « Un uomo se si trova avviluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene,

l'on a cru capable de changer son sort en quittant le monde, se révèle bien comme étant un personnage prisonnier de sa nature de personnage fixé pour l'éternité qu'un auteur (Filano) a momentanément fait dévier de sa trajectoire. Comme le Dottor Fileno, Tizio erre et n'est nulle part.

Le rapprochement que nous avons effectué entre les deux textes se prolonge et s'enrichit grâce à une autre nouvelle de Pirandello, *Pallottoline !* (1902) : c'est en effet le premier texte où Pirandello parle de la « filosofia del lontano » qui caractérisera le Dottor Fileno. Dans ce bref récit, Pirandello raconte l'histoire d'un astronome, Jacopo Maraventano qui vit reclus dans sa solitude et ses réflexions : tel un Pascal athée, Jacopo souligne l'insignifiance de l'homme (« un niente pieno di paura », un « pulviscolo infinitesimale » : ce Jacopo aurait-il lu *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* ?!) et rappelle l'absurdité de la vie et l'inexistence de Dieu. Ce personnage est la première personification de la « filosofia del lontano » développée dans la nouvelle qui nous occupe et dans d'autres textes *umoristici* de Pirandello : les protagonistes de ces œuvres sont hors de la vie, la regardent sans la vivre, sont loin d'eux-mêmes et de tout et en sont conscients ; ils possèdent une capacité supérieure d'élévation, de distanciation qui les fait ressembler à des mystiques. Toutefois chez eux, l'extase n'est pas due à la foi mais à la certitude du Néant, la sérénité n'est pas provoquée par Dieu mais par un désespoir muet. Là encore on trouve des points communs avec Landolfi : Tizio et Filano, exclus de la société, la quittent pour la contempler car ils ont conscience de l'absurdité de l'existence ; la « filosofia del lontano » qu'ils ont mise en pratique, l'éloignement, ne leur apportent toutefois aucune sérénité puisque l'un est mort et que l'autre, depuis l'espace silencieux, ne voit pas la vacuité de la vie humaine ; en outre Tizio, même dans l'acceptation de son sort, ne peut trouver la forme de quiétude des philosophes du lointain qui perçoivent le néant, puisqu'il ne peut pénétrer le néant comme nous l'avons vu.

fuggire; ma un povero personaggio, no; è lì fissato, inchiodato a un martirio senza fine! Aria! aria! vital ! ».

La touche pirandellienne est donc largement présente (conception de l'écriture-création, vision des personnages et des auteurs, folie, distanciation de l'existence) et le fait de l'avoir dévoilé montre la richesse et les méandres du roman de Landolfi qui pousse plus loin que son a  n   la réflexion sur le langage ainsi que l'idée selon laquelle, en fin de compte, tout être humain est semblable à un personnage : cloué à son sort, malgré les tentatives de fuite.

*

Nous avons vu que dans *Cancroregina* l'aventure sidérale croise l'aventure de l'écriture, la réflexion sur l'écriture se m  le à la réflexion sur l'existence, la vision de l'existence plonge dans un trou noir métaphysique qui avale toute espérance. La noirceur "humoristique" de Landolfi voyage de livre en livre et son imaginaire reste peuplé de présences étranges qui à leur tour nous font accomplir un voyage, imaginaire et solitaire, où l'angoisse promise par Landolfi est bien au rendez-vous.